



El grafismo didáctico: Comunicar mediante la imagen impresa editorial

Didactic graphics: Communicating through the editorial printed image

Belén Abad de los Santos

Universidad de Sevilla

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8943-3210>

*Artículo financiado parcialmente con Ayudas a la Investigación,
subvencionadas por el Instituto de Estudios Ceutíes
(IEC). Convocatoria 2017*

Resumen: Este artículo explora el perfil biográfico-intelectual del artista Pepe Abad (1945-2001) a partir de los dos ámbitos temáticos siempre presentes en sus proyectos creativos: la multiplicidad compositiva dentro del campo de la ilustración editorial y el tratamiento renovador de la forma gráfica. Este estudio dual ha posibilitado profundizar en su contribución al lenguaje gráfico de cada periodo analizado, en un intento por diferenciar las múltiples comunicaciones visuales originadas por el ilustrador. Para ello se han analizado sus creaciones editadas en revistas y libros desde sus orígenes en la segunda década del siglo XX hasta comienzos de esta centuria. La información documental reunida en este estudio puede proporcionar una visión genérica de sumo interés para estudios posteriores.

Palabras Clave: Pepe Abad, Imagen visual, Ilustración editorial, Grafismo didáctico.

Abstract: This article explores the biographical-intellectual profile of the artist Pepe Abad (1945-2001) from the two thematic areas that are always present in his creative projects: compositional multiplicity within the field of editorial illustration and the innovative treatment of graphic form. This dual study has made it possible to deepen his contribution to graphic design in each period analyzed, in an attempt to differentiate the multiple visual communications originated by the illustrator. To this end, their creations

published in magazines and books have been analyzed from their origins in the second decade of the 20th century to the beginning of this century. The documentary information gathered in this study can provide a generic vision of great interest for subsequent studies.

Keywords: Pepe Abad, Visual image, Editorial illustration, Didactic graphics.

1. INTRODUCCIÓN

La existencia de la imagen didáctica en sí misma, es decir, aquella que persigue la transmisión de conocimiento y, es erigida con el propósito de facilitar la asimilación o comprensión de una idea, un concepto o una construcción intelectual desarrollada y comentada en el texto (Deforge, 1991 citado en Prendes, 1995), independientemente del uso que de ella se haga, ha sido ampliamente analizada por diversos autores (Delannoy, 1981; Moles y Janiszewski, 1990). Este enfoque conduce a no limitar el grafismo didáctico al ámbito de la enseñanza formal sino a cualquier proceso de comunicación (Costa y Moles, 1991; Gombrich, 1991). En este sentido, la imagen didáctica podría ser entendida como una manifestación de las artes gráficas que contribuye activamente al aprendizaje, a través de formas visuales que, adecuadas por su estructura y contenido, transmiten eficazmente la información verbal (Agostini, 1987). Desde esta perspectiva, las ilustraciones que visualizan o «imágenes de representación», siguiendo la terminología de Deforge (1991), poseen la capacidad de hacer imaginable y comprensible un fenómeno complejo que supone, según Costa y Moles (1991: 58): desde «una abstracción de lo esencial», pasando por una «concentración de información sin variar su esencia» hasta «una actitud de normatividad para facilitar la percepción del lenguaje icónico».

Este «lenguaje destinado al ojo», adoptando la expresión de Bertin (1972), que obedece a las leyes de la percepción visual y de la comunicación, no implica en absoluto hablar de la subordinación de un lenguaje respecto a otro. Ambos medios expresivos habrían de complementarse en lo que Cano y Sala (1991) definen como uno de los sistemas más clásicos de didactismo, «la redundancia verbo-icónica». Precisamente, este didactismo referido encuentra su correlación más paradigmática en aquellos mensajes gráficos que facilitaron la inteligibilidad global del conjunto de una serie de

publicaciones editoriales diseñados por el ilustrador Pepe Abad (Ceuta, 1945-Sevilla, 2001), durante la época de la transición y los inicios democráticos en la España de la centuria pasada.

El artista perteneció a una generación de creadores gráficos que, dentro de la expansión cultural acaecida en la segunda mitad del siglo XX, pudo «disponer de la historia completa de las artes visuales como una biblioteca de formas e imágenes latentes» (Meggs, 2000: 390). Así, el diseñador hallaría inspiración no sólo en los diseños ilustrados alemanes medievales y las gráficas populares de la época victoriana, sino también y, especialmente, en el empleo de los procedimientos de la imagen característicos de las nuevas y sucesivas vanguardias del primer tercio del siglo pasado. Este lenguaje icónico con vocabulario, gramática y reglas de combinación y expresión autónoma, definidos y en continua expansión, sentaría las condiciones conceptuales y presupuestos teóricos para el repertorio de formas que su grafismo recogerá a lo largo de su trayectoria artística. Tanto es así que, en los frecuentes trabajos publicitarios ejecutados por el surrealista Magritte y los futuristas Fortunato Depero y Ardengo Soffici, las estructuras reticulares del propio Van Doesburg y Piet Mondrian, y los elementos de expresión gráfica dadaístas de Tristan Tzara y Kurt Schwitters, se habrían de concentrar los antecedentes de una ruptura formal y conceptual que incide de pleno en la embrionaria construcción de las propuestas gráficas efectuadas por Abad en las múltiples disciplinas que abordó: ilustración editorial, cartelismo y diseño tipográfico.

Este artículo explora el perfil biográfico-intelectual de Abad a partir de los dos ámbitos temáticos siempre presentes en sus proyectos creativos: la multiplicidad compositiva dentro del campo de la ilustración editorial y el tratamiento renovador de la forma gráfica. Este estudio¹ dual ha posibilitado profundizar en su contribución al lenguaje gráfico de cada periodo analizado, en un intento por diferenciar las múltiples comunicaciones visuales originadas por el ilustrador. Para ello se han analizado sus creaciones editadas en revistas y libros desde sus orígenes en la segunda década del siglo XX hasta comienzos de esta centuria. La información documental reunida en este estudio puede proporcionar una visión genérica de sumo interés para estudios posteriores.

¹ Este texto forma parte de las investigaciones llevadas a cabo dentro del marco de la Convocatoria 2017 de Ayudas a la Investigación, subvencionadas por el Instituto de Estudios Ceutíes (IEC).

2. LA RENOVACIÓN DE LAS FORMAS GRÁFICAS EN REVISTAS

La obra del artista Pepe Abad en su faceta como ilustrador gráfico resulta considerablemente extensa. Las primeras referencias que se conocen lo sitúan en los albores de los Sesenta del siglo pasado, cuando emprende su colaboración de forma esporádica con la revista *Hacer* a partir del año 1961. Se tiene constancia de que su producción en esta publicación local ceutí no estuvo tan sólo limitada a la esfera de las artes gráficas. Abad habría de desarrollar también interesantes crónicas en torno al arte, reveladoras de sus incipientes inquietudes intelectuales².

Estas primeras creaciones gráficas aparecidas en *Hacer* se circunscriben a ilustraciones a modo de viñetas alusivas o no al contenido del texto que acompañan, siendo destinadas bien como encabezamiento o colofón de los artículos. La totalidad de estas producciones, que constituyen más que un síntoma de experimentación anecdótico, son ejecutadas técnicamente a plumilla, ofreciendo desde escenas representativas literarias y monumentos icónicos, hasta imágenes de lo más variopintas. Al margen de la plataforma gráfica experimental que significó *a priori* la propia revista ceutí en sus inicios, lo cierto es que el artista supo proyectar una tipología iconográfica técnicamente primaria (reduciendo formas, líneas y sombreados a la mínima expresión) como base gramatical de su grafismo en ciernes. La colaboración del ilustrador con *Hacer* se vería interrumpida en el año 1963, siendo reanudada a comienzos de la época de los setenta.

Dos años después, a partir de 1965, Abad establece una colaboración constante en calidad de ilustrador con la circular del Consejo de las Comunidades Israelitas de España en Madrid, la revista *Hakesher*. Su extensa aportación, que habría de comprender tanto portadas como ilustraciones –en total, quince portadas y treinta y ocho ilustraciones–, se ha de dilatar hasta 1967. En esta serie de ilustraciones, la habilidad procedimental del artista es, sin duda, una de sus cualidades más sobresalientes. Desde el plano técnico, su dominio del oficio se manifiesta en todos estos trabajos. Depurados en sus más leves detalles y con un acabado absolutamente impecable, el ilustrador consigue imprimir el sello distintivo por excelencia de su estética, que logra mediante formas elegantemente esquematizadas, con ritmos lineales ondulantes y quebrados. Del mismo modo, se observa la tensión visual generada entre

² Véase Abad, J. (Abril, 1962). La pintura actual, en *Hacer*. Segunda época (16), 2.

los espacios positivos y negativos, y sus relaciones entre sí en la dimensión espacial del soporte, enfatizándose así de manera apropiada los atributos visuales del diseño gráfico en los que se basa la disciplina.

Aunque en líneas generales la mayoría de las ilustraciones de portada presenten similitudes en su temática, por medio de un balance de los motivos iconográficos más empleados se puede establecer una tipología claramente diferenciada, suponiendo la figura humana la principal fuente de inspiración del diseñador. Otro de los argumentos visibles que podría apreciarse corresponde a espacios interiores –nº 9 de diciembre 1965, número extra de 1965, nº 11 de febrero 1966 y nº 22 de abril 1967–, paisajes urbanos y rurales (no exentos de personajes) –nº 8 de noviembre 1965, nº 10 de enero de 1966, nº 13 de abril de 1966 y nº 16 de septiembre de 1966– y componentes simbólicos asociados a la comunidad judía –nº 24 de junio de 1967–. Igualmente, llama la atención la introducción en estas portadas de modelos icónicos vinculados a su universo más cercano como el retrato que efectúa a su madre, convirtiéndose en el elemento protagonista de la composición, donde las sombras negras arrojadas desprenden la imagen del fondo acercándola al espectador en el ejemplar nº 19 de enero de 1967, o un apunte del natural en el nº 20 de febrero de 1967. Prevalece en estas obras un trazo menos severo y la precisión en el dibujo que las aleja formalmente del resto. No resulta difícil, por cierto, ubicar estas ilustraciones estéticamente en su época, puesto que existe en ellas, un tono y una forma propios del grafismo particular de los años sesenta y principios de los setenta.

Durante el periodo comprendido desde 1971 hasta 1974, afincado en Ceuta, Abad vuelve a retomar su ejercicio gráfico con la revista ceutí *Hacer*, diseñando cuatro portadas y un total de veinte ilustraciones. En ellas, ya es apreciable su estilo inconfundible caracterizado por la estilización de las formas, estableciendo una interacción positiva y negativa entre los planos negros de la tinta y el blanco del papel, a la manera de los grabados en madera de los impresores alemanes del siglo XV, con áreas lineales texturizadas y algunas zonas negras sólidas.

De igual manera, en el plano de actuación del diseño gráfico editorial, Abad concede a sus ilustraciones de portada una entidad pictórica a la letra –como antes habían hecho futuristas, cubistas y dadaístas (Müller-Brockmann, 1998)–, pero desde un plano de ejecución mucho más pragmático. La disposición de los materiales tipográficos (letras y signos

numéricos) adquiere una gran eficacia visual como en la portada de *Hacer* de su número de diciembre de 1971. No ha de obviarse, además, que esta nueva generación de productores de imágenes, a menudo se preocupaba por el diseño total del espacio y la integración del binomio conformado por la palabra y la imagen. Cuestión apreciable a la par, en el título de la revista diseñado también por él, que presenta en su tipo terminaciones *serifs* cortas, anchas y romas, con gruesas uniones en las curvas de conexión que unifican al trazo final con el trazo principal de la letra³.

En este mismo contexto geográfico, sería en febrero de 1972, cuando la Tertulia Flamenca de Ceuta pondría en circulación el primer número de su publicación *Flamenco*, que sumó catorce entregas, la última en diciembre de 1976 (Blas y Ríos, 1988: 641) y, en la que Abad volcó todo su talento pictórico desde el año 1974 de manera constante, hasta la clausura de la misma. Su profunda aportación a la revista se condensa sobre todo en ilustraciones gráficas insertadas bien en las cajas de texto –nº 6 correspondiente a marzo de 1974 (pp. 7, 29 y 44); nº 7 relativo a julio de 1974 (p. 3); nº 8, noviembre de 1974 (pp. 15 y 21) y nº 14, diciembre de 1976 (pp. 2, 16, 19, 28 y 40)–, como colofón central en la contraportada –nº 6, marzo de 1974; núm. 7, julio de 1974; nº 9, marzo de 1975 y nº 14, diciembre de 1976–, o bien como estampa estelar de portada –nº 10, concerniente a julio de 1975–.

Sin alejarse de la década de los setenta, pero sí del escenario local ceutí, se vuelven a localizar ilustraciones creadas por Abad reproducidas en una serie de publicaciones de diversa índole. Así, con anterioridad a la llegada jurídica de la libertad de expresión, que Cenizo (2002) entiende, «como nota característica de los medios impresos en la Andalucía de la Transición, aparecen en la comunidad andaluza un conjunto de proyectos informativos originados a falta de una prensa democrática». De este modo, en septiembre de 1974, surge en Sevilla *La Ilustración Regional*, que se presenta como *Revista de Andalucía*. Editada por la Sociedad Andaluza de Ediciones, S.A., tenía carácter mensual hasta su desaparición en enero de 1976 contando en su haber un total de 16 números. Con magnífica publicidad, formato de gran calidad y amplia tirada, pionera en temáticas y valoraciones comprometidas, entre sus colaboradores se hallaban políticos, periodistas e ilustradores gráficos de la época, como Abad. El artista ceutí prestó su colaboración en sus números 3 (noviembre de 1974)

³ Véase Hollis, R. (2000). *El diseño gráfico*. Barcelona: Ediciones Destino.

–pp. 49 y 51– y nº 4 (diciembre de 1974) –p. 45–. Su aportación gráfica de índole figurativo predomina en este decenio, al integrar ese lenguaje moderno desde una concepción racionalista. El grafismo de las ilustraciones supera de la barrera anecdótica la tradición de raíz expresionista, reduciendo las líneas y planos estructurales a formas abstractas escuetamente geométricas y monocromas de extraordinario poder visual.

En este repertorio de publicaciones, articulados en torno a las futuras élites culturales a nivel nacional, ven la luz una sucesión de nuevos títulos de mayor o menor relieve, del ámbito docente –universitario o no universitario, o no docente–, incluida la acción editorial de las instituciones y, que contarían con Abad como ilustrador gráfico. Se destacan por ejemplo, títulos como *Pliego*, que se desarrolla como revista literaria del Departamento de Literatura de la Universidad de Sevilla –en febrero de 1977 se publica el primer número y en junio de 1981, el último, el número 5–, y cuyo Consejo de Redacción estaba formado por profesores y estudiantes de Filología, diferenciándose entre ellos a José María Barrera, José María Capote, Juan Collantes de Terán, Jacobo Cortines, Rafael de Cózar, Trinidad Durán, Carmelo Guillén Acosta, Pablo del Barco, Rogelio Reyes y José Antonio Serrano. Su formato plegable y su diseño la hicieron reconocible por su original presentación. Las ilustraciones efectuadas por Abad han de aparecer en sus nº 3 (diciembre de 1977) –p. 9 y contraportada–, nº 4 (mayo de 1979) –p. 9– y nº 5 (junio de 1981) –p. 2–.

La segunda publicación registrada con ilustraciones de Pepe Abad corresponde a *Cauce*, considerada como revista de lingüística, literatura y creación, fue consolidándose paulatinamente a través de sucesivas etapas, llegando a equipararse con las ediciones de más solera de la Universidad de Sevilla. Fundada en 1977 –año en el que se publicó el número 0–, por los profesores M^a. E. Barroso Villar, A. Millán Chivite y J. M. Vilches Vitienes, emerge como «cauce» de expresión filológico-didáctica del Seminario de lengua y literatura españolas de la Escuela de Magisterio de la Escuela Universitaria de E.G.B. (Millán, 2003). Con su número 1 se convertía, al incorporarse los seminarios de francés y de inglés, en la revista de la Sección de Filología de dicho centro, para transformarse posteriormente, en el año 1989, con el nº 11, en publicación del Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura y Filologías Integradas.

Cuatro años después, en 1992, prosigue su empeño durante los años noventa, en los que alcanza la veintena de números, y, llega a formar parte del fondo editorial del Secretariado de publicaciones de la institución hispalense, estableciéndose en referente de obligada consulta en lo que a la investigación filológica y didáctica se refiere. Aún en fechas tan tardías como en el año 2020, se siguió manteniendo la ilustración de portada que el diseñador Abad creara a finales de la década de los setenta (fig. 1), la cual representa icónicamente el rostro monocromo de una ambigua figura de carácter expresionista –presentando estilísticamente evidentes similitudes formales con la plástica del pintor ecuatoriano Guayasamín–, y donde la palabra “Cauce” rivaliza en igualdad de condiciones compositivas, al ser insertada de manera reiterativa en un juego tipográfico junto al enigmático personaje dentro de una estructura circular a dos tintas, geometrizando globalmente el conjunto de la composición.

Su aportación no sólo se limitó al diseño de la cubierta, sino que, de igual modo, puede ser apreciada en ilustraciones gráficas impresas en su interior (figs. 2-3) que se incluyeron en sus nº 1 (octubre, 1978) –pp. 5, 9, 19, 187 y 204- y nº 4 (1981) –p. 277-, en las que vuelve a desplegar la pericia de su arte.

Fuera de este espacio geográfico, en la década de los ochenta, se registran igualmente tres publicaciones aún más, siendo el caso de la revista de Literatura y Artes *Alisma*, editada por la Agrupación Hispana de Escritores de Barcelona en su nº 6 (primavera, 1980) –año III, tomo I, p. 155–, que destaca con una aguada dedicada a su poeta fetiche, León Felipe, la revista madrileña *Onzevaras*, dirigida y editada por Celia Navarro, colaborando en sus nº 2 (junio, 1980) –año I, p. 5-, y nº 3 (julio-agosto, 1980) –año I, p. 5– ilustrando los artículos «Tiros y Troyanos por el cante hondo» y «Feria de abril (no Martorell) en Sevilla» escritos por P. del Barco.



Ilustraciones 1 y 2 . *Cauce*, 1978. J. Abad.

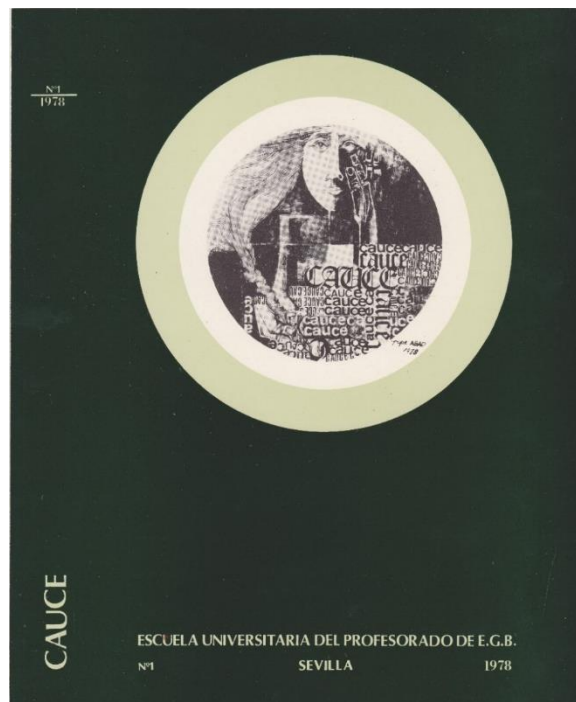


Ilustración 3 Portada para *Cauce*, 1978. J. Abad.

2. ROMPIENDO LA MONOTONÍA DE LA LETRA IMPRESA

Cronológicamente, Abad expresó sus primeras inquietudes en la práctica gráfica editorial por medio del Colegio Mayor Universitario Hernando Colón, a finales de la década de los sesenta, coincidiendo con el inicio de sus estudios de Bellas Artes en la Universidad hispalense, cuajando

definitivamente su estilo en las ediciones de tres ejemplares diferentes: *Memoria 1964-1965* (1965), *Breve Biografía de Fray Bartolomé de las Casas* (1966) de Manuel Giménez Fernández y *Memoria 1966-1967* (1967).

Cuatro años más tarde, el Instituto de Estudios Ceutíes se encuentra entre la segunda entidad provincial que solicita su colaboración para ilustrar las sobrecubiertas y las páginas interiores de un producto cultural circunscrito dentro de la Colección Premios Ceuta. Inicia su andadura como ilustrador gráfico en este ciclo con el número 1 de dicha antología, *En los brazos del mar (Poemas a Ceuta)* de Luis López Anglada (1970) –Premio Ciudad de Ceuta 1969–, siendo su aportación compendiada en los «Sonetos de regreso al mar». La totalidad de este singular repertorio de trazos y dibujos responden a una temática vinculada a la ciudad portuaria ceutí. Del mismo modo, sus estampas aparecerían en el Accésit al Premio Ciudad de Ceuta de literatura de 1969, *Poema de la isla redonda e inventada* de Eulalia Dolores de la Higuera (1970), abordando tanto la portada como las catorce ilustraciones que se muestran en el interior de la publicación. En esta ocasión, a pesar de manejar en estos diseños gráficos desde un punto de vista estructural algunos rasgos comunes a su estética convencional como la ambivalencia blanco-negro, la selección iconográfica de sus dibujos se amplía abarcando todo un universo propio de espacios habitacionales, azoteas, personajes y figuras vinculadas con el universo más íntimo del autor.

Poco tiempo después de la iniciativa del IEC, la primera lección del curso académico 1971 pronunciada por el catedrático Jaime Rigual Magallón, bajo el título *El siglo de oro de las Matemáticas* (1972) publicada por el Instituto Nacional de Enseñanza Media Masculino de Ceuta contaría con las creaciones de Abad en su portada y entre las páginas del volumen. Un año más tarde, ha de contribuir de nuevo con el IEC en el número 8 de la Colección Pliegos de Poemas, *Esa Voz...* (1973) escrito por Antonia Hita (Ana M^a. del Arco), desplegando su arte en la portada y en 16 ilustraciones, y, el número 9 de la misma serie, *Homenaje a José María Pemán* (1974), siendo en este caso el diseño de imagen de la cubierta compartida con el también ilustrador ceutí, Julio Ruiz Núñez.

El ilustrador ceutí comprometido con su proceso creativo, acertó en proporcionar al sector gráfico editorial una imagen lo suficientemente innovadora como para distinguirse de todo lo circundante, estableciendo

un nuevo compromiso estético entre la palabra y la imagen, al mismo tiempo que, pondría de relieve la necesidad de revalorizar la expresión gráfica como parte decisiva del objeto cultural literario.

No obstante, estos pequeños volúmenes no sólo reflejan de manera global las tendencias estéticas de su tiempo, sino también aquellos momentos difíciles en los que el dominio de las técnicas de impresión habrían de representar un factor decisivo. Abad supo obtener el máximo provecho al saber adaptar su estilo a las escasísimas posibilidades tecnológicas de unos sistemas de reproducción e impresión completamente obsoletos, condenados sin embargo a seguirse utilizando en aquella España franquista.

Al margen de estas limitaciones técnicas e insalvables obstáculos para el diseño español de la época, el diseñador conquistaría a través de un grafismo inconfundible y directo, empleando preferentemente un repertorio de formas donde sus equilibrados juegos de líneas, luces y sombras representaron el mayor interés en el campo estructural de la imagen. Esta gramática visual se habría de hallar muy en sintonía con lo que denomina Satué (1997: 162), «signos propios de aquella estética subversiva de los años setenta, técnicamente más cercana a la multicopista que al ordenador».

Por otra parte, el artista hubo de establecer desde 1975, una fluida y estable colaboración con el grupo poético sevillano *Gallo de Vidrio*, en calidad de diseñador e ilustrador gráfico, que se prolongaría hasta bien entrados los años ochenta. Dentro del campo de la ilustración su significativa contribución abarcaría un amplio abanico de soportes comunicativos que osciló desde cartelería y diseño de cubiertas, hasta ilustraciones de diversas publicaciones.

Justamente, en julio de 1975, la Colección *Gallo de Vidrio* (números 4 y 5) dedicó en el centenario del nacimiento de Antonio Machado, un número extraordinario a la memoria del poeta sevillano. La publicación, que llevó por título, *Hacia la luz y hacia la vida*, estaba constituida por un nutrido elenco de autores que destinaron sus poemas a rememorar tan ilustre figura, entre los que cabe destacar Juan Manuel Vilches, José Matías Gil, Ramón Reig, Jesús Troncoso o el pintor, Amalio García del Moral, siendo todos ellos miembros fundadores del grupo. Del mismo modo, una selección de fotografías de tema sevillano, junto con la ilustración de la cubierta efectuada por Abad, realzaron visualmente una cuidada edición.

A parte de esta publicación, han de distinguirse las ilustraciones de portadas efectuadas por el artista para la colección de libros de poesía *Algo Nuestro* –editada por *Gallo de Vidrio*–, con representativos títulos de cariz andaluz, como *Cántaro* (1976), *Al aire el canto del gallo* (1979) y *Nuba para una aurora andalusí* (1980), siendo de esta última, concretamente, sólo el diseñador técnico de la portada. Estas propuestas gráficas del diseñador-ilustrador asumía paulatinamente las soluciones técnicas, formales y lingüísticas propias de la estética de esta década. A medio camino entre una figuración de marcado acento expresionista y el espíritu experimental del periodo, su producción icónica habría de configurarse mediante inteligentes soluciones en tintas planas, el tratamiento en silueta y la experimentación en el uso de peculiares tipografías dentro del multifacético estilo del diseñador.

Después de una pericia profesional razonablemente ecléctica, mención aparte merece asimismo la colaboración que Abad estableció con el editor Raphael Benazeraf a comienzos de la década de los setenta, diseñando entre 1970-1972 tanto la cubierta como las 15 ilustraciones que conformaron el libro *Refranero (Recueil de Proverbes Judeo-Espagnols du Maroc)*, editado en París en el año 1978. El argumento de este muestrario de estampas, impresas en casi la totalidad de sus páginas, giraba en torno al tradicional acervo popular de los proverbios judeo-españoles, los cuales se tradujeron igualmente al francés.

Cuando se observan globalmente estas ilustraciones ha de apreciarse lo específico de la relación entre la imagen y el relato verbal. La constelación de personajes y sucesión de hechos construyen un discurso visual similar a una estructura narrativa, combinados de tal manera que desarrollan cierta trama secuencial. El conjunto de las imágenes monocromas responde a un criterio estético figurativo con una fuerte carga expresiva de gran peso visual, un reflexivo estudio compositivo y una ejecución de las aguadas realmente admirables, pudiendo ser considerado por el grado de excelencia artística y profundidad conceptual de las mismas, una de las más ecuánimes implicaciones de Abad al campo editorial.

No obstante, la edición francesa de Benazeraf no se registra como la única publicación proyectada de cierta relevancia en el campo editorial. En su haber se pueden distinguir ya en la década de los ochenta, a nivel nacional, *La pintura románica de Cataluña* (1981) de Joan Sureda, para la colección de Alianza Editorial Forma nº 17, con un total de 28 ilustraciones,

y, *La pintura románica de Cataluña* (1987) de Joan Sureda, para la misma colección en su número 47, con una aportación de 10 ilustraciones. De la misma manera, se desenvolvió hábilmente en este terreno estableciendo una constante praxis gráfica: desde diseños de portada como los ejecutados para *Cadalso (Una reflexión sobre la Andalucía ilustrada)* (1982) de Manuel Ruíz Lagos editado por el Centro de Estudios Jerezanos y la cubierta para *Blas Infante. Antología de textos* (1983) con introducción y notas de Manuel Ruíz Lagos publicada por la Fundación Blas Infante, hasta las ilustraciones aparecidas en *Sybila Famiana* (1983) de José A. Ramírez Lozano, Premio de Poesía Ciudad de Badajoz publicada por el Instituto Cultural Pedro de Valencia, y, el *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco* (Tomo I) editado por la editorial madrileña Creaciones Internacionales y Coediciones, S. A. Cinterco.

Ya en el periodo de los noventa, se han de localizar sus últimas aportaciones gráficas. Por una parte, vuelve a retomar su contacto con el grupo poético *Gallo de Vidrio*, en el ciclo en el que éste resurge nuevamente en la escena cultural de la ciudad hispalense. Así, en 1994 el mismo Ayuntamiento publicó y presentó en su sede el libro *Gallo de Vidrio: Veinte años de cultura en Sevilla*, con aportaciones de la creación de numerosos miembros del colectivo durante su larga trayectoria, destacando la ilustración de portada creada por Abad. Y por otro, se registra la cubierta para el libro de Pablo del Barco, *Poemas a Lápiz* (1999) dentro de la colección *Los Cuadernos de Sandua*, coordinada por A. Rodríguez Jiménez editada por la Obra Social y Cultural CajaSur de Córdoba, y, la serie de cubiertas diseñadas para la Fundación Machado de Sevilla en 1999 dentro de su colección *De viva voz*, como en *Cuentos Populares Sevillanos (en la tradición oral y en la literatura)* Tomo II, de José Luis Agúndez García, y, *Romances y Canciones en la Tradición Andaluza* de Pedro M. Piñero, Enrique Baltanás y Antonio J. Pérez Castellano como editores; e inaugurando el año 2000, *La eterna agonía del Romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, cuya edición estuvo a cargo exclusivamente de P. M. Piñero.

En ellas se aprecia una resonancia lírica palpable al recurrir a ilustraciones efectuadas por el propio artista en años anteriores, con motivos peculiares dentro de su repertorio iconográfico, pero siendo adaptadas para la ocasión en un acertado proceso de ensayos visuales a través del color y la modificación de la imagen altamente contrastada en negativo, que imprimen un ingrediente de modernidad inusual para la época, pudiendo

ser evaluadas como una de las propuestas más audaces y arriesgadas estéticamente de su trayectoria editorial gráfica.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Tras este breve estudio se puede llegar a la conclusión de que, en suma, todas las propuestas gráficas caben ser evaluadas como epicentro experimentador sensible a la estética impresa con la que, el diseñador ceutí hubo de contribuir en la eficaz tarea de renacimiento del panorama gráfico editorial en España, desde los años sesenta de la centuria pasada hasta comienzos del siglo XXI. La dimensión de su éxito se puede estimar observando el poder y el impacto visual de su trabajo, cuyos diseños resultan tan actuales y enérgicos como lo fueron hace medio siglo, transmitiendo su mensaje comunicativo con una intensidad y claridad sin parangón.

Al hacer balance de la obra gráfica de Abad editada en revistas y libros se constata su capacidad de adaptación a las exigencias de los diferentes agentes emisores. La *relación de anclaje* (Barnes, 2006) que éste estableció entre sus imágenes y los textos que la acompañan podrían hallar su significación más profunda en aquellas significativas palabras de Arnheim, cuando el autor afirma que el aparato icónico visual:

no debe ser una transcripción plástica, esclavizada y exacta, del texto (cuando es así, estorba e incluso irrita al lector), sino que debe interpretarse la misma melodía, sólo que en otra clave. Debe ser una decoración antes que un informe, y en la forma debería adaptarse a las características de la impresión. Como la antigua costumbre de los reyes que, cuando viajaban, solían vestir el uniforme del país que visitaban, así el ilustrador debería vestirse tipográficamente al rendir visita a un editor. (Arnheim, 1931 citado en Satué, 2003: 373)

Buscando el arquetipo gráfico adecuado a cada soporte editorial, el ilustrador supo plasmar su dominio en el grafismo a través de imágenes monocromas de índole figurativo en las primeras etapas de su trayectoria profesional, para evolucionar hacia un proceso de abstracción y descomposición visual apoyado en el fotomontaje, que rompió con el tradicionalismo de décadas precedentes. En ese transcurso de investigación formal y adecuación a la palabra, la visión icónica del creador logró identificarse de pleno con la esencia interpretativa de cada trabajo textual mediante una verdadera simbiosis comunicativa.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agostini, F. (1987). *Juegos con la imagen*. Madrid, Pirámide.
- Barnés, J. S. (2006). *¿Qué son las imágenes? Interpretaciones y aplicaciones*. Salamanca: Servicio de Publicaciones. Universidad Pontificia de Salamanca.
- Blas, V. y Ríos Ruiz, M (1988). *Diccionario Enciclopédico ilustrado del Flamenco*. Tomo II. Madrid: Creaciones Internacionales y Coediciones, S. A. Cinterco.
- Bertin, J. (1972). «La gráfica», en VV.AA., *Análisis de las imágenes*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 215-236.
- Cenizo, J. (2002). *Poesía sevillana: grupos y tendencias (1969-1980)*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones.
- Costa, J. y Moles, A. (1991). *Imagen Didáctica*. Barcelona: CEAC.
- Delannoy, P.A. (1981). «L'image dans le livre de lecture», *Apprendre des médias. Communications*, 33, 197-221.
- Gombrich, E.H. (1991). «Pictorial instructions», en H. Barlow, C. Blakemore y M. Weston-Smith (eds.), *Image and understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 26- 45.
- Hollis, R. (2000). *El diseño gráfico*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Meggs, P. (2000). *Historia del diseño gráfico*. Mexico: McGRAW-HILL/INTERAMERICANA EDITORES, S. A. de C. V.
- Moles, A. y Janiszewski, L. (1990). *Grafismo Funcional*. Barcelona: CEAC.
- Millán Chivite, A. (2003). *Cauce*. Revista de Filología, Comunicación y sus Didácticas, nº 26. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Müller-Brockmann, J. (1988). *Historia de la comunicación visual*. Barcelona: Ediciones G. Gili.
- Prendes, M. P. (1995). «¿Imagen didáctica o uso didáctico de la imagen?», *Enseñanza*, 13. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 199-220.
- Satué, E. (1997). *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza Forma.
- (2003). *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*. Madrid: Alianza Forma.

- Como citar este artículo: Belén Abad de los Santos (2021). *El grafismo didáctico: Comunicar mediante la imagen impresa editorial*. VAINART (2021), nº 3, pp. 44-58.